

Respirar en el paisaje de los medios: las poéticas disruptivas de Cristina Rivera Garza

212



Vega Sánchez-Aparicio¹

Universidad de Salamanca

¹ Doctoranda en la Universidad de Salamanca.

Lo que sucede entre el horizonte y la mirada: eso es el paisaje.

Cristina Rivera Garza, *Había mucha neblina o humo o no sé qué*

1. Introducción: las escrituras del *software*

La presencia de los medios digitales en la esfera sociocultural, donde el *software* posee un papel más que significativo, ha modificado los hábitos y las actividades humanas dejando al descubierto, a la vez que potenciando, la estructura perceptiva del individuo. No obstante, a pesar de los intentos por equilibrar la relación entre hombre y tecnología, fundamentalmente a través del beneficio mutuo y la evolución de sus integrantes, se evidencian ciertos efectos adversos, tales como la estandarización (MANOVICH, 2013, p. 32; BERARDI, 2014b, p. 30), la automatización (FLUSSER, 2015) o la financierización (BERARDI, 2014, p. 40), que entorpecen las posibilidades tecnológicas y alimentan el control de un grupo reducido. Dichos estados son inherentes al carácter homogeneizador del capitalismo globalizado, encargado de unificar los criterios y de implantar, indistintamente, equivalentes algoritmos en entornos disímiles. Como resultado, las reglas de la eficiencia, de la aceleración y del valor monetario establecen dinámicas de productividad o de competencia sobre las velocidades humanas, de manera que, en palabras de Franco Berardi (Bifo), “el parásito digital descompone el tiempo de vida en series infinitas de microprestaciones tanto más competitivas cuanto más precarias, que anulan toda posibilidad de contacto real entre los cuerpos” (BERARDI, 2014a, p. 14).

El uso de recursos de la programación dentro del ámbito literario no parece exento de controversias². Este aprovechamiento, en cuanto herramientas y técnicas creativas, replantea su estatus artístico, la posición hermenéutica y el análisis que suscita. A partir de la presencia de los medios informáticos en las manifestaciones culturales, surgen

² Por señalar solo algunos ejemplos, Daniel Escandell matiza que uno de los temores más habituales, con respecto a la literatura e internet, recae en la situación del lenguaje y su posible deterioro (ESCANDELL, 2014, p. 44). Por su parte, Kenneth Goldsmith demuestra un retardo considerable en el ámbito literario con respecto a las técnicas de apropiación o copia, desarrolladas y superadas por el arte (GOLDSMITH, 2015, p. 28). En ambos casos, se advierten ciertas actitudes conservadoras frente al potencial de la informática en una relación colaborativa y de reciprocidad con la escritura.

otras textualidades cuya forma o contenido resultan de una alianza, tanto explícita como implícita, entre tecnologías y escritura, y que son inherentes al mecanismo desde el que se conciben o al propio medio que los ejecuta. Así pues, además de aquellas desarrolladas en soportes digitales, se presentan otras composiciones que hacen uso de las herramientas informáticas dentro de formatos impresos dando paso, como propone Alex Saum-Pascual, a una emergencia de modelos que “nutridos por la revolución tecnológica comparten formas de la misma y son pensados [...] para ser distribuidos en ese cuerpo de código que se nos muestra subacuáticamente anacrónico” (SAUM-PASCUAL, 2015, p. 98)³.

No es de extrañar que esta tendencia, que combina tanto técnicas derivadas de la tecnología como producciones supuestamente tradicionales, haya propiciado un debate en torno a lo digital y su materialidad desde donde es posible cuestionar las relaciones entre *software* y escritura y, por ende, su posibilidad política. Lógicamente, estos artefactos entrañan un cambio del código semiótico, mediante el que las formas originarias del espacio digital transfieren sus preceptos pero también sus accidentes, fallos o carencias. En este sentido, Florian Cramer, para quien existe una respuesta posdigital y no rupturista, ha advertido una actitud más escéptica “*after the initial upheaval caused by the computerisation and global digital networking of communication, technical infrastructures, markets and geopolitics*” (CRAMER, 2014, n.p.). Más allá de un tanteo únicamente estético, por tanto, estas prácticas superarían un mero descontento ante las expectativas generadas en el entorno de los medios para revisar los efectos sociales, culturales y artísticos en los que el desarrollo tecnológico se ha visto implicado.

Considerando, entonces, que el software como tal ha traducido en reglas de correspondencia no solo “los objetos culturales” (FISHER, 2016, p. 25), sino también los movimientos del individuo, y que su presencia en el campo de la escritura impulsa formas textuales más

³ Francisca Noguerol ha analizado el empleo de lenguajes audiovisuales, informáticos o complejos en la literatura de las últimas décadas bajo el concepto de “barroco frío” (NOGUEROL, 2013) y, a su vez, Vicente Luis Mora, en su estudio acerca de una literatura pangeica, señala que “la mejor forma de llevar a cabo este sistema de literatura sin centro es utilizando un ordenador” (MORA, 2006, p. 170).

o menos afines al entramado mediático actual, bien dentro de la tecnología, bien a propósito de sus criterios, pueden hallarse formas de resistencia que asumen la apariencia digital con el fin de sabotear los sistemas dogmáticos, en otras palabras, lo que se aborda bajo el concepto de las escrituras del *software*. Estas poéticas disruptivas suscitan un colapso estético en el ámbito literario, similar al causado por aquellas que Nicolas Bourriaud ha denominado “exoformas”, es decir, esos “casos particulares que recomponen sin cesar las fronteras de su territorio y corroen sin cesar las categorías que lo conforman y las normas en que se basa” (BOURRIAUD, 2015, p. 66). Más aún, si sus lenguajes y estructuras pertenecen a la máquina o se desencadenan por el contacto con ella, debe percibirse no solo un cambio de los parámetros artísticos, sino también el trastorno de la ideología de los medios que conlleva una reconsideración de las funciones del propio *software* y de las retóricas que lo avalan.

2. La política del usuario en las blogoescrituras: *Mi Rulfo mío de mí*

Esta propuesta contestataria no debe concebirse como una renuncia al desarrollo digital sino como la muestra o testimonio de su opulencia. Si según Paul Virilio, “no progresamos por medio de una tecnología sino reconociendo su accidente específico; su negatividad específica” (VIRILIO, 1997, p. 14), este giro tecnoestético cuestiona la inferencia de las máquinas del capital desde su mismo entorno, materializando el colapso en lenguaje, contenido y concepto⁴. Toda ideología (y más aún el capitalismo), como bien señaló, entre otros, José Luis Brea, está capacitada para elaborar un aparato crítico opositor con el propósito de desintegrar los discursos enfrentados (BREA, 2014, p. 116). El acierto de estas escrituras no reside en ejercer una crítica externa a las reglas del sistema, a saber, la institución-Arte o el mercado editorial, pero también las políticas neoliberales, la globalización y la homogeneización de la sociedad a un estado digital; de lo que se trata, por lo tanto, es de consustanciarse con ese sistema y, desde la máscara del exceso, realizar una crítica encubierta.

4 De ahí que Jaime Allen, para quien resulta primordial el planteamiento de Virilio, observe un acercamiento, a través del arte, a los cimientos de las grandes infraestructuras tecnológicas basado en una exhibición de su vulnerabilidad o de sus intereses corporativos (ALLEN, 2014).

Esto no quiere decir que deban ser reconocibles como literatura política o que opten por el adoctrinamiento y el panfleto. Como señala Alberto Santamaría, siguiendo a Rancière:

La novela que pretende ser crítica y política influye únicamente en el universo consensual donde se acepta. En este sentido, no crea ningún tipo de disenso más allá del necesariamente autoimpuesto para ser etiquetada como “política” (dentro de un marco narrativo-político que necesita estos gestos de cara al mercado). (SANTAMARÍA, 2016, pp. 18-19)

216

Por ello, lo que propone no es que los autores visibilicen el contexto que denuncian sino su encarnación misma en esas circunstancias. Que la condición crítica de la escritura devenga de la postura del escritor está, a su vez, manifiesto en estas prácticas ligadas al *software* cultural. El artista de la era digital es un usuario de la tecnología informática y, ante todo, un individuo implicado en el funcionamiento de la cibernética. Si todas sus redes de intercambio —financiero, social o cultural— se han visto regidas por máquinas y algoritmos, no tendría sentido, como respuesta crítica, una acción que diera la espalda al propio organismo. Por el contrario, la posibilidad de exteriorizar esa naturaleza de usuario y, en suma, aquellos procesos que se están ejecutando en sus actos culturales cotidianos, tales como la lectura o la escritura en *internet*, por ejemplo, da paso a perspectivas divergentes desde los formatos de publicación y distribución en auge. Si Santamaría señala para la novela política una “desidentificación” como autor a favor de su índole proletaria (SANTAMARÍA, 2016, p. 38), en estas obras puede hablarse de la presencia de un sujeto moldeado por los efectos de la máquina.

De este modo, no puede pasar desapercibido *Mi Rulfo mío de mí* (2011), de Cristina Rivera Garza, dado que aporta un análisis de la contemporaneidad sociocultural y estética desde el paradigma de la autopublicación en línea. Esta apertura y aprovechamiento del blog personal asume las propiedades del “diario *extimo*”—estudiado por Paula Sibilia (SIBILIA, 2008, p. 16)—puesto que, en apariencia, registra la actualidad del individuo como una “exhibición de la intimidad” (SIBILIA, 2008, p. 20). Además, si el contenido de las entradas viene respaldado por una autora reconocida en la esfera artística, el grado de atención por los textos publicados puede crecer

notoriamente y se acomoda a las demandas de un público heterogéneo: a aquellos que sientan curiosidad por la vida privada del autor, o autora en este caso, deben sumarse los que pongan sus intereses en un modelo para el éxito literario o un proyecto personal; quienes busquen el placer estético e intelectual; y, si los hubiera, el conjunto de depredadores corporativos a la espera de índices bursátiles. Por tanto, el hecho de iniciar una publicación abierta y periódica en la red proporcionaría la visualización de una “subjetividad alterdirigida”, en términos de Sibilia (SIBILIA, 2008, p. 28), que, debido a su prestigio, deviene en personalidad icónica e influyente.

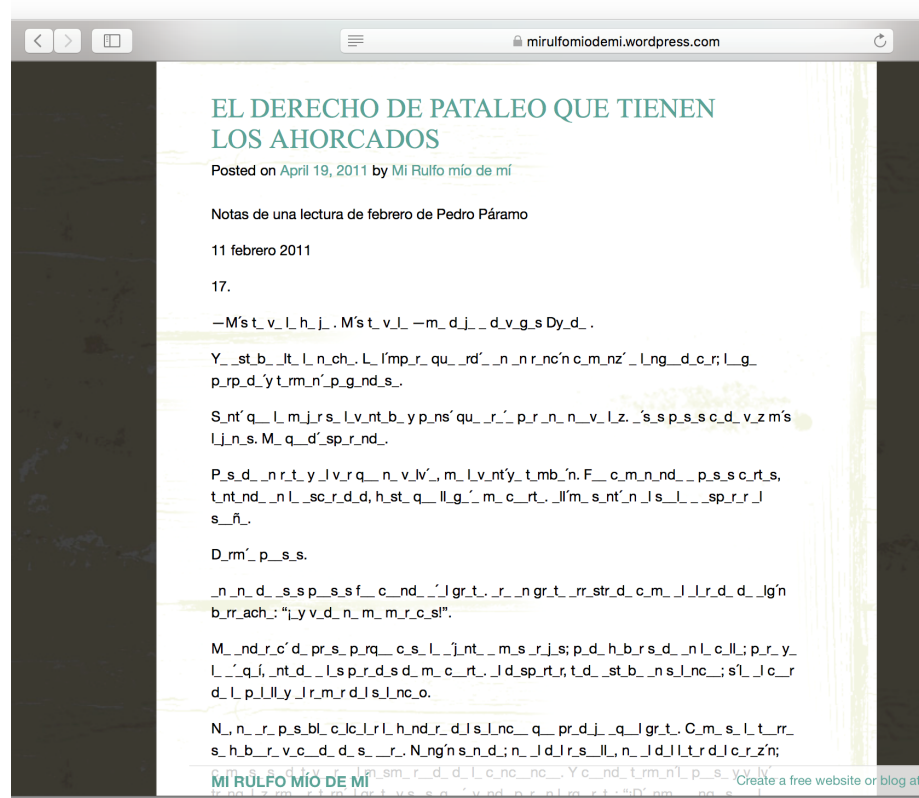


Imagen 1: “El derecho de pataleo que tienen los ahorcados”, en *Mi Rulfo mío de mí*, 2011.

Sin embargo, un examen cuidadoso, tanto del tipo de textos incluidos en el *blog* como de la acción de su escritura, detecta un sentido crítico y, a la vez, político. Por un lado, en *Mi Rulfo mío de mí*, cada una de las entradas presenta una lectura particular e intervenida de *Pedro Páramo*, en lugar de la confidencia rutinaria del diario, algo que implica un cambio en la idea de extimidad pero no su disolución. Que en cada artículo no exponga su propia vida no significa que no esté reconstruyendo una subjetividad condicionada por los medios

tecnológicos y los discursos dominantes. Al revelar un método de lectura, esto es, vertical, deformada y conducida, estas blogoescrituras ponen en evidencia la forma en que esos medios suministran la información, las limitaciones para recibirla y sus consecuencias para reproducirla.

Por otro lado, si se atiende a que este ejercicio de escritura se basa en una reescritura, puede advertirse un quiebre intencionado del objetivo bloguero. En el *blog*, contrariamente a lo esperado, Rivera Garza no ofrece ningún alegato moralista ni soluciones para el éxito sino que se limita a compartir su experiencia de “transcriba”, como ella misma indica (RIVERA GARZA, 2016, p. 16), es decir, de una voz ante y con el texto de Rulfo. Así pues, estas escrituras, llevadas a cabo a partir de las posibilidades del *software* social, encarnan el desplazamiento de un “sujeto cosificado” (GÓDINEZ, 2016, p. 56), propio, como ha advertido Enmanuel Gódinez, del “capitalismo basado en el consumo y en la información” (GÓDINEZ, 2016, p. 48), a un cuerpo-que-lee en el acto humano de la articulación lectora, en cuanto praxis verbal e intelectual. Desde esta perspectiva, *Mi Rulfo mío de mí* supera la simple publicación de fragmentos intervenidos en el espacio digital y responde a un análisis crítico, no solo en un sentido estético sino también fundamentado en la manipulación de los regímenes administrativos.

Esta declaración del exceso parte de la propia *softwarización*, donde alberga su objetivo político. Exenta, entonces, de un compromiso explícito, la obra subvierte los comportamientos esperados tanto éticos como estéticos; en palabras de Juan Martín Prada: “El horizonte pragmático primordial del arte no debe ser situado en la esfera de la crítica o la denuncia sino en otra más sutil y propositiva” (MARTÍN PRADA, 2012, p. 152). Mientras que su publicación, distribución o apariencia reproduce modelos de la globalización—el *blog*, en este caso, pero también las redes sociales, el *GIF* o la narrativa transmedia—, las acciones que los llevan a cabo, la naturaleza de su contenido y aquello que enuncia producen una tensión con dichos paradigmas donde la escritura evita definirse. Que estas prácticas artísticas sean el resultado de la agencia del *software* pone de manifiesto las posibilidades creativas del entorno, pero lo que las convierte en políticas es, precisamente, su desubicación o, empleando la terminología de Jacques Rancière,

su disenso (RANCIÈRE, 2010, p. 51). En lugar de responder a la eficiencia digital, las escrituras del *software* reconocen sus secuelas, aunque se construyan a través del prototipo tecnológico y manejen sus expresiones. Por tanto, se advierte en ellas una disrupción o no-eficiencia de la tecnoestética donde, tal como argumentaba Rancière, “las formas de circulación de la palabra, de exposición de lo visible y de producción de los afectos determinan capacidades nuevas, en ruptura con la antigua configuración de lo posible” (RANCIÈRE, 2010, p. 65). Asimismo, sin ser pensadas como una garantía de sublevación o como formas abiertamente políticas, estas escrituras se presentan únicamente como lenguaje cuya disconformidad se mantiene en suspenso.

3. Los regímenes del mercado en el transmedia: *La muerte me da*

En su definición más extendida, Henry Jenkins observa:

Una historia transmediática se desarrolla a través de múltiples plataformas mediáticas, y cada nuevo texto hace una contribución específica y valiosa a la totalidad. [...]. Cada entrada a la franquicia ha de ser independiente [...]. El recorrido por diferentes medios sostiene una profundidad de experiencia que estimula el consumo. La redundancia destruye el interés de los fans y provoca el fracaso de las franquicias. (JENKINS, 2008, p. 101)

Basada en una red compleja de relaciones (MORA, 2014, p. 32) la narrativa transmedia se alza como recurso eficiente para la industria cultural. Si bien este carácter múltiple demuestra la imposibilidad de acotar, taxonomizar o hablar de disciplinas tradicionales en la esfera artística de las últimas décadas, el empleo de este modelo de distribución y expansión en diversos medios y soportes está generando una serie de beneficios notables para las compañías⁵. En un contexto en el que nada escapa a la tiranía del rendimiento o de la eficacia, el transmedia ha resultado ser, como producto, un método eficaz de difusión de contenidos en el campo de la información y de la comunicación, y una fórmula de consumo en el mercado del ocio, a juzgar por el creciente número de proyectos planteados desde el modelo⁶. Esto ha supuesto

5 Carlos Scolari explica la estrecha relación entre las narrativas transmedia y la mercadotecnia. Para ello, presenta algunos modelos, dentro de la industria del entretenimiento, como *Harry Potter*, *Batman* y *El Señor de los Anillos*, que han generado los mundos-marca (SCOLARI, 2013, pos. 4382), y la campaña publicitaria del desodorante Axe.

6 Una de las últimas producciones en España es *El Ministerio del Tiempo*, cuyo modelo de ficción

que dicho concepto esté incorporándose no sólo a producciones de ficción, sino también a los relatos de realidad —como el periodismo o la narración documental—, a iniciativas pedagógicas, y, obviamente, a las técnicas de *marketing* comercial (SCOLARI, 2013, pos. 374).

Del mismo modo que el grado de ganancia determina la continuidad de la producción material, esta forma de “inteligencia colectiva”, en términos de Pierre Lévy (LÉVY, 2007, p. 13), puede verse limitada en el sistema financiero del capitalismo neoliberal. Así pues, no es casual que Rivera Garza se pregunte:

¿Cuál es el papel de la escritura, tanto en términos culturales como políticos, en una era en la que el trabajo inmaterial —el trabajo con y desde el lenguaje, la invención, el conocimiento— es el factor fundamental en la producción de valor? [...], ¿pueden los escritores imaginar y producir una práctica lingüística capaz de generar un mundo alternativo a la dominación del capital? (RIVERA GARZA, 2013, p. 44)

Sin embargo, si se entiende el fenómeno transmedia más como poética que como una estrategia de impacto en las audiencias, es posible separarlo de los intereses del mercado y de la absorción por parte de la industria. Por lo tanto, integrarían su corpus otras propuestas que, lejos de una finalidad *mainstream*, consideran sus mismos esquemas, elementos y capacidades pero con intenciones artísticas, en vez de financieras⁷. Puesto que el arte, como acentúa Bourriaud, “expone el carácter no-definitivo del mundo” (BOURRIAUD, 2015, p. 73), este paradigma transmedia, construido desde las escrituras del *software*, mantiene una relación de aprovechamiento con la esfera mediática y globalizada pero, al mismo tiempo, de tensión, siempre que revele la adherencia a un discurso fundamentalmente lucrativo y ponga, además, en entredicho la relación entre el arte y las políticas institucionales.

expandida, como acentúa Concepción Cascajosa, ha despertado el interés de los sectores más variados. En sus palabras: “Quizás el principal motivo de que *El Ministerio del Tiempo* se haya convertido en un motor de conversación sea un funcionamiento a diversos niveles, como relato de aventuras, exploración fantástica, homenaje a la cultura pop, relato pedagógico y núcleo de experiencia en las redes sociales” (CASCAJOSA VIRINO, 2016, p. 21).

⁷ En esta línea, Jorge Carrión analiza el proyecto de Rivera Garza bajo la noción de “ficción cuántica” o “transmedia artística” (CARRIÓN, 2013, p. 65), mientras que Vicente Luis Mora, por su parte, emplea el término de “transmedia ‘povera’ o transmedia cartoneros, hechos por un solo autor” (MORA, 2015).

Desde estas premisas puede abordarse *La muerte me da* (2008) [2007], cuya ficción expandida no solo sobrepasa los límites genéricos y de los soportes tecnológicos, sino que alberga una mirada crítica en torno al papel político de la escritura, de su escenario y de los medios. Previo a la publicación de la obra que rotula el proyecto, y asumiendo la apariencia del *rabbit hole*, en 2007, aparece un poemario de título homónimo, firmado por la desconocida Anne-Marie Bianco. Los textos incluidos en sus páginas, que serán integrados posteriormente en el cuerpo del relato, presentan un material hermético con evidentes vínculos a los crímenes perpetrados en la trama de la novela. A ambas publicaciones se le unen el libro de relatos *La frontera más distante* (2008) y la novela *El mal de la taiga* (2012), donde la Detective protagonista participa en un nuevo catálogo de casos sin solución; y la fotonovela *Las aventuras de la Increíblemente Pequeña*, composiciones textovisuales, a caballo entre la prosa y la poesía, en las que destaca este inquietante personaje frecuente en la obra de la autora⁸. Paralelamente y dentro de su *blog*, *No hay tal lugar. U-tópicos contemporáneos*, Rivera Garza rescata el avatar de la Detective para descomponer el lenguaje de los medios de comunicación y su incidencia en el cuerpo social. Asimismo, desde su perfil en Twitter, una serie de tuitescrituras añaden otras líneas discursivas a través del pensamiento relacional, y de la “escritura en vivo” del tuit (RIVERA GARZA, 2013, p. 181), al mundo narrativo.

Frente a un criterio de eficacia, que distingue a las operaciones tecnológicas (SADIN, 2017, p. 148) y, por ende, al discurso de los medios (BERARDI, 2014b, p. 171), la comunicación humana resulta limitada, imprecisa y voluble. En esta dirección, lo que este conjunto de escrituras —poemas, relatos, novelas, fotonovelas, blogoescrituras y tuitescrituras— desarrolla es una forma de atomizar ese lenguaje oficial sensibilizándolo. A propósito de la escritura como una relación con el cuerpo, se trata, por tanto, de dotar a la máquina enunciativa de carácter humano mediante un diseño de medios simulados. Este tipo de transcodificación debe ser entendida a partir del análisis

⁸ Debe señalarse que la línea abierta con la ficción de la Increíblemente Pequeña resulta un elemento sustancial en la obra de la autora. Su última publicación hasta la fecha, *Había mucha neblina o humo o no sé qué* (2016), contiene un nuevo relato, “Todo lo que hizo fue entreverar sus piernas entre mis piernas” (RIVERA GARZA, 2016, pp. 145-148), donde el personaje analiza la enunciación del placer en los textos de Juan Rulfo.

de Lev Manovich, en cuanto a un trasvase de los medios en las manifestaciones culturales (MANOVICH, 2013, p. 398), pero también desde una “transmutación” que Víctor del Río ha explicado así: “[...] al poner en práctica su simulacro, mimetiza la ‘textura’ de discursos ajenos, imita diversos usos del lenguaje y propicia el suplemento de escrituras asociadas al registro literal” (DEL RÍO, 2013, p. 27). Que la obra esté publicada fundamentalmente en soportes analógicos no hace sino confirmar que esta escritura es capaz de reproducir el axioma tecnológico, transmutando según el medio simulado en prueba del crimen, en informe policial, en noticiario o en telegrama. La expansión mediática que proponen las narraciones transmedia sujetas al mercado no deja de actuar, en términos de Flusser, bajo la lógica y automatización de las “imágenes técnicas”, es decir, a través de un “proceso de accidentes programados del que se eliminó la intención humana para refugiarse en el programa productor de accidentes” (FLUSSER, 2015, p. 45). Así pues, al ubicarla en este cruce (lo humano de la escritura y los lenguajes de la tecnología ejercidos en dicha escritura), la narración transmedia de Cristina Rivera Garza confirma los efectos y estándares de los que no escapa ni la propia disposición de la historia. Sin embargo, esta difusión de los contenidos enteramente reprogramada desde la actividad humana (del cuerpo) —“El peso del cuerpo, inclinado sobre la mesa o el escritorio”, Rivera Garza dixit (RIVERA GARZA, 2016, p. 29)—rescata el componente sensible de la máquina y le devuelve su urgencia, en este ámbito mediático que lo excluye y escinde.

Teniendo esto en cuenta, puede observarse una conciencia crítica que hace hincapié en la ambigüedad de la enunciación, opuesta a las reglas de la eficiencia, esenciales no solo para la garantía del orden global, sino también para el funcionamiento del prototipo transmedia. Tal como señalaba Henry Jenkins, la disposición y sentido de los componentes es básica para mantener el interés del público y, por ende, para impulsar el consumo, sin embargo, esta ruptura se percibe desde el propio punto de acceso al universo ficcional, el poemario *La muerte me da*. Frente a la lógica del *rabbit hole* o la ‘madriguera de conejo’, esta “puerta” no pretende atraer a los lectores hacia la historia ni, por supuesto, adopta ningún papel publicitario, en cualquiera de sus variantes económicas o propagandísticas. Al contrario, y como insiste Rivera Garza en el cuerpo del relato, “la poesía no es denotativa”

(RIVERA GARZA, 2008, p. 42), de modo que los textos pierden toda eficacia semántica o, mejor aún, todo aprovechamiento empresarial puesto que mantienen, en términos de Berardi Bifo, la “insolencia en el campo de la enunciación” (BERARDI, 2014b, p. 37). El hecho de que la ya entrada al mundo transmedia aloje un conjunto de poemas que implican tanto un reto estético como una complejidad ética y que, asimismo, no estén sujetos al “valor financiero” (GULLÓN, 2009, p. 82) del libro, conlleva un desajuste en los objetivos de rentabilidad del proyecto.

En este sentido, es especialmente relevante el entramado crítico desarrollado a través de la secuencialidad y la expansión de los componentes. Por un lado, y al desvincularse de las exigencias del consumo de la industria literaria, el mundo narrativo de *La muerte me da* no está sometido a los estándares de producción por los que se ven afectadas las creaciones transmedia más representativas. Si bien es cierto que algunos de los materiales de la obra están signados por los parámetros del mundo editorial, como las novelas *La muerte me da* y *El mal de la taiga*, el libro de relatos *La frontera más distante* e, incluso, el poemario de Bianco — pese a que su pertenencia al sector dista de las demandas de las grandes empresas⁹—, Rivera Garza busca otras vías de difusión donde la ley de la pérdida y la ganancia no afecta directamente ni a la obra ni a su propia remuneración, como es el caso de las publicaciones en Twitter, Blogger o Tumblr, puesto que ofrece su trabajo de manera desinteresada en dichas corporaciones. De este modo, establece una secuencialidad libre de las políticas del rendimiento en las que se sitúan las franquicias, ofreciendo, con su acción, además de una crítica a la mercantilización extrema del trabajo cognitivo dentro del modelo transmedia, un diálogo con y en torno a la temporalidad.

Así entendido, ya no es solo que se insista en la idea de un tiempo múltiple y simultáneo, esto es, de una “heterocronía”, en términos de Bourriaud (BOURRIAUD, 2015, p. 95), sino que, al apartarla de los ritmos de distribución impuestos por la máquina del

⁹ Resulta necesario señalar aquí las palabras del propio editor de Bonobos, en la nota introductoria del poemario *La muerte me da*: “una pequeña editorial independiente puede darse ciertos lujos: éste, por ejemplo: publicar a una autora sin rostro en un mundo donde el rostro se ha convertido en una especie de dictadura” (BIANCO, 2007, pp. 10-1).

capital, tan esenciales para el éxito de las creaciones transmedia, la obra adquiere una dimensión humana inexistente cuando el factor que domina el concepto de tiempo es la productibilidad. Dicho de otro modo, si ciertas narrativas dan cuenta de realidades compuestas por una red de fragmentos espacio-temporales precarios pero no ponen en entredicho esa representación de la sociedad en las formas de cultura, el uso del modelo únicamente exterioriza una adaptación de la obsolescencia al funcionamiento del producto. Sin embargo, la obra de Rivera Garza, donde la organización secuencial se corresponde a una voluntad creativa y no mercantil, y donde se cuestiona la autoridad sobre los cuerpos a través de la escritura, hace visible de forma crítica las razones de control que residen en la compatibilidad de los tiempos. Ya no es, por tanto, que las manifestaciones culturales revelen el movimiento de una sociedad globalizada sino que la propia obra lo contenga y lo detone.

A este respecto, y tal como puede observarse de manera alegórica en la novela *La muerte me da*, el personaje de la Detective establece una equivalencia entre la secuencialidad de los asesinatos y los versos de Alejandra Pizarnik, colocados en la escena del crimen por el asesino o la asesina.

—La lluvia —se interrumpió a sí misma sin cerrar el libro, como si no se hubiera dado cuenta de que una idea nueva había llegado a su cabeza y que estaba, de hecho, interrumpiéndose a sí misma—. El frío. El trueno. ¿No cree que el siguiente asesinato ocurrirá en temporada de lluvias? (RIVERA GARZA, 2008, p. 43)

El alcance oficialista de la Detective pretende esclarecer los sucesos mediante la traducción literal de los textos, anulando tanto su temporalidad artística como su sentido figurado, algo que esquivo conscientemente la novela. Que las palabras de Pizarnik no puedan ser descifradas a un lenguaje, en cierta medida, algorítmico quiebra la deducción computarizada de una mente policiaca.

Por otro lado, resulta significativo que Rivera Garza no inscriba su trabajo bajo la etiqueta del transmedia sino que, por el contrario, las piezas aparezcan dispuestas en diversos soportes sin vinculación aparente. De lo que se trata, de nuevo, es de desligar el proyecto de un potencial orientado al consumo y de añadirle un fin político entrañado

en la lectura conceptual de la obra. En efecto, la expansión atípica de *La muerte me da* hace patente no solo el entramado discursivo que la compone como creación transmedia, sino también que tal arquitectura modifica, en un nivel humano, el campo social. Por ello, a pesar del argumento de las obras, es mediante las acciones que registran su método de escritura y los cortes en la estructura donde reside su aparato crítico. Trama, forma y composición escindida se coordinan y ofrecen un objeto artístico cuya exégesis sería incompleta sin la combinación de todos los elementos.

Dicha asociación de factores permite observar la obra de Rivera Garza como una necroescritura transmedia, y no solamente como una denuncia a la agencia necropolítica desde el propio modelo. Ciertamente, la noción de cadáver, esencial en el mensaje del necropoder, esto es —y así lo analiza la autora a propósito del concepto de Achille Mbembe— en aquel sistema, ya sea público o privado, donde la muerte toma las riendas del gobierno (MBEMBE, 2011, p. 46), es clave tanto para la materialidad de los textos como para la distribución de los contenidos. Los fragmentos mutilados que atraviesan la novela *La muerte me da*, el poemario de Bianco, la fotonovela y un número considerable de relatos dan cuenta de una poética “co-autoral”, y compuesta por líneas muertas, que deja de entenderse como un simple muestrario de referencias o citas. Su proyecto, en tanto escritura comprometida con el entorno violento de México, reproduce alegóricamente las estructuras del poder y las consecuencias de la lucha armada por el control del capital. Si el funcionamiento del transmedia se ha popularizado por un ajuste a los intereses económicos del mercado cultural, la obra de Rivera Garza revela que dicha adaptación es análoga como método de rendimiento en los regímenes neoliberales. Más aún, teniendo en cuenta que los textos que la integran recuperan “cadáveres textuales” en una forma compleja de escritura, la autora pone al descubierto que estas equivalencias implican formas de violencia extrema en favor de una gestión eficaz de las mercancías y de las personas. De ahí la pertinencia de las palabras de Irmgard Emmelhainz:

Una red —conformada por las fuerzas armadas, empresarios, oligarcas, bancos y corporaciones, agencias como la CIA y la DEA, crimen organizado, compañías de seguridad privada— disemina formas de violencia masiva para controlar mercados, afectar a otros sectores de la sociedad, despojar ciudadanos, desarticular la resistencia, amedrentar o eliminar luchadores sociales, incluyendo la explotación privada de los recursos naturales y la expoliación de los comunes. (EMMELHAINZ, 2015, p. 131)

Así pues, y rescatando el planteamiento de Henry Jenkins, la obra opera como una narración transmedia pero, sobre todo, propone —mediante la materialización de los medios en la escritura, la indeterminación genérica, las tramas y certezas en suspenso o la “sobrexposición” de su arquitectura— una resemantización crítica del modelo que, por un lado, desentraña los efectos de la digitalidad y, por otro, incorpora la responsabilidad ante los cuerpos.

Conclusiones

Pese a que la conversión en código de las acciones sensibles no se inclina “por la primacía del contacto carnal, sino por la producción previa de los flujos electrónicos” (SADIN, 2017, p. 139), existen ciertas formas de escritura vinculadas tanto al espacio digital como a la gestión de sus competencias que establecen una relación de compromiso con las irregularidades en el cuerpo social. Implicadas no solo con un rigor estético que cuestiona los preceptos de la obra de arte, estas manifestaciones engendradas en la gerencia del *software*, pero no necesariamente articuladas a través de los propios algoritmos, proponen un cuidado de los cuerpos y de los afectos frente al desapego progresivo de la cibersociedad. Ciertamente, son escrituras-testimonio del entramado tecnológico y precario que supone la globalización y, por ello, no pueden emanciparse del proceso de *softwarización*, así como tampoco pueden evitar una existencia supeditada a ella. Sin embargo, en su complejidad, llevan sus recursos al exceso favoreciendo una lectura oblicua de los dobles sentidos con el fin de extraer una crítica inherente a su estructura.

De este modo, estas prácticas trastornan la ideología del medio y son grietas internas de su “máquina lingüística”, según los argumentos de Bifo (BERARDI, 2014b, p. 42). Ante un horizonte que aspira a la eficacia, las escrituras del *software* aplican sus dispositivos

y lenguajes para mostrar una cara no eficiente de la tecnología, pero sí humana, que plantea devolverle al cuerpo una materialidad física e imperfecta, y no una presencia codificada. En lugar de someter la vida del individuo, con sus limitaciones y su velocidad incierta, al estándar de la computación, formulan otros algoritmos de conciencia con las exigencias sociales. Por ello, ya no se tratará tan solo de una “simbiogénesis en la que se da una transferencia plena de material genético en ambos sentidos, que resulta en un nuevo individuo” (ESCANDELL, 2014, p. 293), en el nivel estético de la obra, sino que, de ese mutualismo, en un plano ético, surja un ser indómito, fruto de los accidentes de ambos entes.

La réplica humana de las escrituras del *software* origina una serie de trabajos en los que las múltiples materialidades —electrónicas, digitales y analógicas— se combinan y refutan. De ahí *Mi Rulfo mío de mí*, que deviene en una blogoescritura donde se cuestiona el binomio código-humano y se pone en relieve el abuso tecnológico por parte del individuo. Del *blog* como fórmula reiterativa para imponer personalidades homogéneas se da paso a una reescritura que exterioriza el lado íntimo y, por ende, diverso de la actividad lectora. Así entendido, en lugar de exponerse como forma sumisa del capitalismo cultural y simbólico, planea su ataque adoptando y moldeando la apariencia de sus elementos; algo que responde, en acción, al planteamiento de Mark Fisher: “¿por qué no abrazar todos los mecanismos de la producción semiótica libidinal en nombre de un *antibranding* poscapitalista?” (FISHER, 2016, p. 143).

Aunque es posible aparentar una relación de la obra con la mercadotecnia, como sucedería con las creaciones transmedia, que simule las demandas del consumo, las escrituras del *software* desmoronan la traducción en datos fiables para atender tanto a la presencia del trabajo humano como a la ausencia de los ritmos propios del cuerpo. Si, tal como lo describe Daniel Noemi, “la indeterminabilidad es la capacidad ética” (NOEMI, 2011, pos. 3640), una poética disruptiva inhabilita un estado pactado para el arte a la vez que posibilita otro irresuelto y crítico ante cualquier clasificación. En resumen, y como se comprueba a través de las creaciones de Cristina Rivera Garza, el acto de respirar desde los medios supone un doble movimiento: inhalar una ideología, exhalar su disenso.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALLEN, Jamie. "Critical Infrastructure". *A peer-reviewed journal about (APRJA)*, 3 (1), 2014. Disponible en: <<http://www.aprja.net/critical-infrastructure/>>. Consulta: 20/01/2017.

BERARDI (Bifo), Franco. *La sublevación*. Trad. Eugenio Tisselli. México D.F.: Surplus Ediciones, 2014a.

BERARDI (Bifo), Franco. *Después del futuro. Desde el futurismo al cyberpunk. El agotamiento de la modernidad*. Trad. Giuseppe Maio. Madrid: Enclave de libros, 2014b.

BIANCO, Anne-Marie. *La muerte me da*. Toluca: Bonobos, 2007.

BOURRIAUD, Nicolas. *La exoforma*. Trad. Eudardo Berti. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2015.

BREA, José Luis. *El cristal se venga: textos, artículos e iluminaciones de José Luis Brea*. México D.F.: Fundación Jumex Arte Contemporáneo-Editorial RM, 2014.

CARRIÓN, Jorge. "Zapping de géneros. Una lectura hispánica". MONTÓYA, Jesús, ESTEBAN, Ángel. *Imágenes de la tecnología y la globalización en las narrativas hispánicas*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2013, pp. 61-71.

CASCAJOSA VIRINO, Concepción. "El Ministerio del Tiempo, anatomía de una serie de televisión". *El Ministerio del Tiempo. Guion de la serie escrito por Javier Olivares, Pablo Olivares, Anaïs Schaaff*. Madrid: Ocho y medio, libros de cine, 2016, pp. 20-27.

CRAMER, Florian. "What is 'Post-digital'?" *A peer-reviewed journal about (APRJA)*, 3 (1), 2014. Disponible en: <<http://www.aprja.net/?p=1318>>. Consulta: 20/11/2016.

EMMELHAINZ, Irmgard. "País doliente: resignificar la violencia". VV.AA. *Con/ Dolerse*. México D.F.: Surplus Ediciones, 2015, pp. 127-138.

ESCANDELL MONTIEL, Daniel. *Escrituras para el siglo XXI. Literatura y blogosfera*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2014.

FLUSSER, Vilém. *El universo de las imágenes técnicas. Elogio de la superficialidad*. Trad. Julia Tomasini. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2015.

FISHER, Mark. *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?* Trad. Claudio Iglesias. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2016.

GÓDINEZ BURGOS, Emmanuel. *Sea usted exitoso*. Salamanca: Delirio, 2016.

GOLDSMITH, Kenneth. *Escritura no-creativa. Gestionando el lenguaje en la era digital*. Trad. Alan Page. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2015.

GULLÓN, Germán. “El libro como producto financiero”. TORTOSA, Virgilio (ed.). *Mercado y consumo de ideas: de industria a negocio cultural*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2009, pp. 73-89.

JENKINS, Henry. *Convergence culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Trad. Pablo Hermida Lazcano. Barcelona: Paidós, 2008.

LÉVY, Pierre. *Cibercultura. Informe al Consejo de Europa*. Trad. Beatriz Campillo, Isabel Chacón y Florentino Martorana. Barcelona: Anthropos.

MANOVICH, Lev. *El software toma el mando*. Trad. Yannick García Porres. Barcelona: Editorial UOC, 2013.

MARTÍN PRADA, Juan. *Otro tiempo para el arte. Cuestiones y comentarios sobre el arte actual*. Valencia: Sendemà Editorial, 2012.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. Trad. Elisabeth Falomir Archambault. Barcelona: Melusina, 2011.

MORA, Vicente Luis. *Pangea. Internet, blogs y comunicación en un mundo nuevo*. Fundación José Manuel Lara: Sevilla, 2016.

———. “Acercamiento al problema terminológico transmedia”. *Revista Caracteres. Estudios Culturales y Críticos de la Esfera Digital*. Vol. 3, 1, mayo 2014, pp. 11-40. Disponible en: <<http://revistacaracteres.net/revista/vol3n1mayo2014/problema-terminologico-transmedia/>>. Consulta: 30/07/2016.

————— (MoraVicenteLuis). “6. Hay que distinguir los transmedia ‘povera’ o transmedia cartoneros, hechos por un solo autor, de los colectivos y de los industriales”. Tuit, 2015. Disponible en: <<https://twitter.com/MoraVicenteLuis/status/593787871657652224>> Consulta: 12/01/2016.

NOEMI VOIONMAA, Daniel. *Leer la pobreza en América Latina: literatura y velocidad*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio. Edición Kindle, 2011.

NOGUEROL, Francisca. “Barroco frío: simulacro, ciencias duras, realismo histórico y fractalidad en la última narrativa en español”. MONTOLYA, Jesús, ESTEBAN, Ángel. *Imágenes de la tecnología y la globalización en las narrativas hispánicas*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2013, pp. 17-31.

RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado*. Trad. Ariel Dilon. Buenos Aires: Manantial, 2010.

RÍO, Víctor del. “Arte de concepto como literatura.” *Revista de Occidente*. 381. Febrero 2013, pp. 23-37.

RIVERAGARZA, Cristina. *No hay tallugar. U-tópicos contemporáneos*, 2004-. Disponible en: <http://cristinariveragarza.blogspot.com.es>. Consulta: 04/02/2017.

—————. *La muerte me da*. Barcelona: Tusquets, 2008.

—————. *La frontera más distante*, Barcelona: Tusquets, 2008b.

—————. *Mi Rulfo mío de mí*, 2011-. Disponible en: <<http://mirulfomiodemi.wordpress.com>> Consulta: 10/02/2017.

—————. *Las aventuras de la Increíblemente Pequeña: una fotonovela mensual*, 2010. Disponible en: <<http://increiblementepequena-blog.tumblr.com>>. Consulta: 10/02/2017.

—————. *El mal de la taiga*. México D.F.: Tusquets, 2012.

—————. *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. México, D.F.: Tusquets, 2013.

—————. *Dolerse. Textos de un país herido*. México D.F.: Surplus Ediciones, 2015.

———. *Había mucha neblina o humo o no sé qué*. Ciudad de México: Random House Mondadori, 2016.

SADIN, Éric. *La humanidad aumentada. La administración digital del mundo*. Trad. Javier Calvo y Cecilia Paccazochi. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2017.

SANTAMARÍA, Alberto. *Paradojas de lo cool. Arte, literatura, política*. Santander: La Vorágine, 2016.

SAÚM PASCUAL, Alexandra. “Por qué Dolerse. La relevancia de un texto híbrido”. VV.AA. *Con/ Dolerse*. México D.F.: Surplus Ediciones, 2015, pp. 97-103.

SCOLARI, Carlos A. *Narrativas transmedia. Cuando todos los medios cuentan*. Barcelona: Deusto. Edición Kindle, 2013.

SIBILIA, Paula. *La intimidad como espectáculo*. Trad. Paula Sibilía y Rodrigo Fernández Labriola. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008.

VIRILIO, Paul. *El Cíbermundo, la política de lo peor*. Trad. Mónica Poole. Madrid: Cátedra, 1997.